Dar la mirada

¿Es posible una ética de la mirada en fotografía?

Iván Castiblanco Ramírez

Después de superar la conmoción que le causó encontrarse con la hermosura de la mar, Diego, hijo del escritor argentino Santiago Kovadloff, le dice a su progenitor: "¡Ayúdame a mirar!". Este es el final de "La Función del Arte /1", uno de los relatos cortos que hacen parte de "El libro de los abrazos"[1] basados en acontecimientos reales (algunos anecdóticos, otros históricos) con los que se podría pensar que Eduardo Galeano (1989), escritor uruguayo, plantea su postura política, y por qué no, ética acerca del arte.

Ayudar a mirar, esta podría ser la función primordial del arte. Pero el arte, en los relatos de Galeano, no está definido como algún objeto en particular, tampoco encuadra dentro de la definición moderna de obra de arte. El arte no es algo en particular, un objeto, el arte es ante todo una relación. Es por esta razón que el niño le dice su padre que lo ayude a mirar, porque el arte es una mediación entre la mirada y el mundo. Nótese desde ahora, que esta función del arte sería profundamente ética (en cuanto a una respuesta ante el encuentro con el otro, en cuanto acontecimiento), que el padre no configuró la mirada de su hijo antes que este conociera la mar (y, por qué no decirlo, no la educó), simplemente lo llevó hasta ella, lo acompañó, y estuvo a su lado cuando la petición fue hecha. Ayudar a mirar, desde este punto de vista, no es encerrar la mirada en una serie de parámetros predefinidos, sino dar la oportunidad de encontrarse con la inmensidad de la mar y, ante semejante explosión de estímulos, abrir la mirada, dejarla ver, dar a mirar.

[1] Para este texto se tomaron como referencia los relatos "La función del arte /1", "La función del arte /2", "Definición del Arte", "El lenguaje del arte" y "La frontera del arte".

La segunda función que Galeano le asigna al arte tiene que ver con su función, la que no tendría que ver tanto con su utilidad material sino con la posibilidad de que se vincule con los asuntos espirituales propios a cada persona, es decir, con la mirada particular de cada uno y cualquiera, y, también, con las particularidades de cada mirada. Es así como, en “La Función del Arte /2”, un cacique del Chaco paraguayo, después de escuchar atentamente la propaganda religiosa del pastor Miguel Brun, responde: “Eso rasca. Y rasca mucho, y rasca muy bien [...] Pero rasca donde no pica” (1989, 20). Habría, entonces, un arte (o algo llamado arte) inútil, no por su falta de aplicación práctica, ni por estar expuesto dentro de un museo, o por encontrarse apartado de la comprensión del espectador, sino porque no produce ninguna transformación en la mirada, en la forma de ver y estar en el mundo, porque no permite el encuentro de miradas, en fin, porque no provoca alguna experiencia en la mirada de quien lo contempla. Experiencia en el sentido de “eso que me pasa”, como acontecimiento que transforma a cada quien de una forma diferente (Larrosa 2006), y en el caso del arte como experiencia, el arte debería presentarse como un acontecimiento que transforma la mirada de cada quien, y a cada quien le pica la mirada de manera diferente. Así que un arte de la experiencia no podría ser un arte propaganda, un arte hecho para cumplir un fin determinado, un arte hecho para que todos vieran la mismo (como si eso fuera posible), o para que ninguno mire nada.

Pensar en el arte como una forma de relacionarse con el mundo se contrapone con el sentido común que impera en nuestros días “puesto que el arte se ha definido de nuevo durante un siglo de modernidad como todo aquello destinado a ser enclaustrado en alguna suerte de museo” (Sontag 2003, 100). Este anuncio de Sontag, que parece tan lógico y evidente, llama la atención, una vez más, sobre la ruptura que la modernidad produjo en la forma de entender, producir, circular, consumir y mirar el arte. Mosquera (1989) señala que antes de la revolución industrial todas las actividades que hoy separamos como artesanales y artísticas (e incluso como diseño) conformaban un mismo conjunto, en ese sentido, tanto el zapatero, el carpintero y los pintores compartían un mismo status social y, de la misma manera, sus obras no

contaban con un valor cultural o económico muy diferenciado. Fue a partir de la "explosión de la catedral gótica"[2], que hubo una ruptura entre estas actividades, producto de la pérdida de valores espirituales y culturales provocada por la fragmentación del sistema medieval, por efecto de la revolución agraria y la revolución industrial, que produjeron el desplazamiento de innumerables habitantes rurales hacia las ciudades.

La fragmentación social producida por el capitalismo generó, en primera instancia, tres sistemas estético-simbólicos: *la cultura popular tradicional* (folclórica), ligada a la población rural (sobre todo en los llamados países tercermundistas), y cuya manifestación estética sería la *artesanía*; *la cultura de masas* (kitsch), cada vez más generalizada y con tendencia a la universalización a través de las herramientas tecnológicas, habría surgido de la necesidad espiritual de los grupos urbanos deculturados por darle sentido, de nuevo, a sus prácticas cotidianas; y la *cultura artística* (culta), integrada por individuos que conforman un círculo cerrado y especializado, tendría como conceptos centrales la creación, la expresión y el desinterés, se desarrolló alrededor del *arte* convirtiéndolo en su manifestación estética, encerrándolo en sí mismo para lograr su supervivencia, manteniendo sus orígenes artesanales para impedir su difusión masiva y alejándolo de la sociedad (Mosquera 1989, 35)[3].

---

[2] La catedral Gótica era el epicentro de la cultura medieval, allí se encontraban tanto clérigos, nobles y "en primer lugar, estaba apuntada hacia el campesino analfabeto que la usaba cada domingo, que identificaba a los santos representados en los vitrales y a los demonios esculpidos en las gárgolas, que conocía sus historias (o las inventaba), que se sobrecogía ante la altura, la iluminación y la magnificencia del edificio... en fin, que lo sentía como propio, porque en buena parte había sido hecho por sus semejantes y para él (aunque bajo la dirección de quienes querían manipularlos)" (Mosquera 1989, 34).

[3] Mosquera (1989) también señala que a pesar de la existencia de clases sociales estos sistemas no se relacionan directamente con las mismas, lo que hace que la inscripción de individuos en estos niveles no se haga tanto por su capacidad de producción y consumo, como por el tipo de manifestación estética que representa sus prácticas cotidianas, sin embargo, "…existe cierta relación entre ambas estructuras: cultura "cultivada", con burguesía, tecnocracia y profesionales, cultura popular tradicional con campesinado y cultura de masas con proletariado y otros grupos inferiores". Por otro lado, estos tres sistemas no persisten de manera separada actualmente, sino que se han creado interacciones entre ellos, además de la existencia de muchos niveles de kitsch, cultura popular y cultura culta.

Es decir, el arte de la modernidad es, ante todo, una convención de ciertos círculos sociales, muy cerrados y con discursos muy codificados, acerca de lo que es arte, y los museos, academias, galerías, y teatros se constituyen en los lugares privilegiados para la circulación, exposición y mercadeo de las obras, y los artistas (y los críticos, y los coleccionistas) son aquellos que logran pertenecer, exclusivamente, a ese pequeño grupo de expertos.

Podemos pensar en este momento, que mirar una obra de arte, inscrita en esta concepción moderna, perdería su condición de experiencia y se convertiría en un acto que implica adentrarse dentro de unos códigos necesarios para contemplarla (de hecho, se enseña a mirar el arte), pero inútiles para ayudarnos a mirar el resto del mundo, e incluso, para mirar al otro, para ser mirados, para relacionarnos con la mirada.

Pero, ¿Cómo puede usarse el arte para ayudar a mirar? ¿Cómo conectarlo con nuestro espíritu?, más aun, ¿Es posible ayudar a mirar?. Puede ser que la palabra ayuda puesta en este contexto nos suene a esa ya establecida forma de pensar la educación, como un acto de ayudar a otro a aprender lo que se supone debe saber, sin embargo, no es esa figura la que quiero extraer del texto de Galeano. Me parece que la pregunta del hijo no interpela al padre a dar cierta instrucción sobre la mirada, sino que es una pregunta que posibilita el diálogo. Y si leemos con mayor detenimiento, podemos pensar que el padre ya había hecho algo para ayudar a mirar a su hijo por medio del gesto de darle a mirar la mar, sin haberle hecho durante el viaje introducción alguna al respecto.

Dar a mirar sería el gesto posibilitador de la mirada del otro, del encuentro de miradas, y del diálogo sobre lo que se mira, sin saber ni anticipar lo que pueda resultar de ese gesto porque “es posible que dar no sea solo ofrecer un instrumento para conseguir con el ciertos efectos previstos y prescritos” (Larrosa 2009, 3). Dar a mirar tampoco se puede asumir como una práctica de imposición de un saber, de una mirada, ya que no hay una mirada correcta. Podríamos hacer un paralelo a una idea que Larrosa (2002)

presenta sobre el dar la palabra cuando afirma que “solamente el que no tiene puede dar” (425) y que aquél que se cree dueño de las palabras y de su sentido, da a la vez las palabras y el control sobre su sentido, de tal manera que no da nada, y por lo tanto se trataría mejor de “dar su posibilidad de decir otra cosa de lo que ya dicen” (425). Solamente el que no es dueño del sentido de mirar la mar, puede dar a mirar la mar. Siendo más arriesgados podemos decir que aquellas fotos que nos llegan con un significado ya impuesto, predefinido y codificado de lo que debemos mirar, no dan a mirar nada, tan sólo intentar controlar nuestra mirada.

Pero, ¿Debemos dar a mirar sin mayor reparo? ¿Debe usarse la fotografía para representar todo lo que haga parte del registro visual? En “El lenguaje del arte”, el joven fotógrafo Chinolope[4] logró la hazaña de fotografiar la muerte del gánster Joe Anastasia en una barbería, pero en su foto la muerte no estaba ni en el muerto ni en su asesino, “La muerte estaba en la cara del barbero que la vio” (17). Pensemos en esto por un momento. Lo que plantea Galeano no es que el arte deba negar, ocultar o disfrazar la realidad, aunque sí deja claro que el arte –y por supuesto la fotografía, que desde este punto de vista puede ser considerada arte– es ante todo una transformación de la realidad visual, o de la forma como miramos eso que se llama realidad. En todo caso la muerte no se puede, aunque se lo intente, ocultar. Diríamos que es una verdad inevitable, la muerte está ahí, esperando, para todos. La misma foto del Chinolope muestra esta condición de la muerte, en esa foto se puede ver el cuerpo del muerto y, sin embargo, la muerte no estaba allí, estaba en otro lugar, en la mirada de quien la vio. La contundencia de semejante experiencia, presenciar la muerte de otro, no puede sino producir una transformación de la mirada. ¿Qué muestra esa foto, la muerte en sí misma o el terror que la imagen de la muerte produce en el barbero? ¿Qué debería mostrar el arte? ¿Qué deberíamos mirar nosotros?

La muerte, además, ha sido uno de los temas recurrentes del fotoperiodismo contemporáneo. Incluso la historia del fotoperiodismo parece comenzar con las

[4] Apodo de Guillermo López Junqué, uno de los más reconocidos fotógrafos cubanos.

primeras fotos de la guerra de secesión estadounidense, en las que se quería dar a mirar, por primera vez en la historia, los cuerpos muertos de los combatientes en los campos de batalla, sin recurrir a la imaginería épica que dominaba la pintura de guerra, acudiendo a la idea de realismo asociada a la fotografía (para lo cual los operadores incluso modificaban la posición de los cuerpos para incrementar el realismo). Y a lo largo de los años, la figura del fotógrafo de guerra se ha convertido en algo casi mítico, alguien con el coraje de poner en riesgo su propia vida, su propia mirada, para capturar la imagen de la muerte en sí misma, para darnos la muerte a nuestros ojos. ¿No serán estas imágenes un tipo de arte propaganda, un arte para transmitir un cierto mensaje, para cumplir cierto fin?

Sontag (2003) cuestiona la crítica que se impone a la fotografía que muestra hechos calamitosos y trágicos de una forma, en apariencia, demasiado estética, "es decir, si se parece demasiado al arte" (89). Confundir en una foto una buena composición con un superficial embellecimiento es confundir la forma con el fondo, el contenedor con el contenido. La composición en fotografía es tan sólo una herramienta que sirve para darle un orden a la lectura de la imagen, sin embargo, esto no es fácil de discriminar ya que se suele mirar las fotos sólo desde su superficie, atribuyéndoles su valor artístico por la mera presencia de algún exuberante logro compositivo. Por esta razón, abundan los fotógrafos profesionales –término bastante complejo de definir, como lo ha demostrado Sorlin (2004)– que acuden a argucias compositivas como planos evidentemente inclinados, luces ciertamente llamativas, contrastes alucinantes, entre otras, que acaparan toda la atención con el propósito de mantener la mirada alejada del sentido profundo que dio origen a la producción de la foto, si es que cosa semejante le dio origen.

Cada cosa en su lugar, la composición, y los demás aspectos formales y estéticos de una foto, cuando están en función de aquello que el fotógrafo quiso "hacer ver" no son una simple banalidad, no son simple embellecimiento. Pero claro está, este es un problema esencial en el momento de la recepción de una foto, la mirada se obnubila

con facilidad, nos encanta el brillo. Las fotos claras y brillantes nos atrapan, aunque sea por un instante, y nos hacen creer que hemos comprendido lo que muestran. Las fotos más complejas, se nos aparecen misteriosas, lejanas e intrincadas, como que no han sido hechas para nuestros ojos, no son buenas fotos en la medida que no nos dejan ver con claridad alguna cosa que ya conozcamos, o deseemos, de antemano. "Por lo general, si media alguna distancia del tema, lo que una fotografía «dice» se puede interpretar de diversos modos. A la larga se interpreta en la fotografía lo que ésta *debería* estar diciendo". (Sontag 2003, 39)

Se podría pensar que aquello que Sontag y Galeano llaman arte son dos cosas diferentes, sin embargo, también se puede establecer un punto de encuentro. Sontag no plantea que el arte deba ser aquello que se encuentre en un museo, sencillamente quiere establecer una crítica frente a esta definición común y moderna de arte, por esta razón "siempre que las fotografías de temas más solemnes o desgarradores sean arte —y en eso se convierten cuando cuelgan de las paredes, a pesar de cuanto se diga en contra— comparten el destino de todo arte colgado de paredes o apoyado en el lugar de exhibición en los espacios públicos" (2003, 141). Para Sontag, las fotos de temas solemnes al ser expuestas bajo la moderna acepción de arte se convierten en objetos de deseo y de consumo. Para Galeano, el lenguaje del arte de este mismo tipo de fotografías se da en la medida en que evade la literalidad visual, es decir, en la medida en que no se limita mostrar lo evidente: el gesto de la muerte en la cara del barbero en lugar del cuerpo de la víctima o la acción del victimario. Para complementar esta cuestión recordemos que para Benjamin (2008/1939) la discusión acerca de si la fotografía debía ser o no ser considerada arte era inútil, lo que se debía repensar era el carácter global de lo que se entiende como arte.

Víctimas y victimarios han sido, y siguen siendo, los personajes centrales de gran parte del fotoperiodismo, y ni hablar de la fotografía de guerra. Podemos decir que se convierten en personajes de una escena predefinida, una escena que hará parte de un montaje mayor: la teatralización de la guerra. En esta magna obra a cada quien le

corresponde su rol (una aparente postura), un parlamento (un aparente discurso) y una serie de acciones (aparentes decisiones). Ahora bien, la fotografía se presta muy bien a este tipo de puesta en escena porque, en realidad, toda fotografía es una puesta en escena en la que el fotógrafo es el director, los lugares el escenario, los sujetos los actores y las acciones posibilitan la narración, y esto plantea una fuerte tensión con la idea socialmente aceptada de la relación de la fotografía con la realidad y la verdad, puesto que "incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir" (Sontag 2003, 57). Al mirar una fotografía pocas veces nos preguntamos por aquello que ha quedado por fuera de la escena, y la mayoría de las veces dicha información nos llega por medio de escuetos pie de fotos.

En este juego teatral, parece claro el papel que juegan los fotógrafos vinculados a los medios masivos de comunicación y a las agencias de noticias. A pesar de la evidente calidad técnica y estética de estas imágenes (acudiendo a las ya mencionadas argucias), las fotos de guerra permiten ver un aspecto impactante pero a la vez superficial: la tecnología militar, los parajes exóticos, devastados y lejanos, los soldados, las víctimas con su dolor y, por supuesto, los muertos (victimarios y víctimas). Es decir, lo que es equivalente a todas las guerras. He aquí el principal componente del fotoperiodismo como noticia: pretende presentar lo evidente como novedad, pretende mostrar lo que ya se sabe, ya se ha visto, como si fuera por primera vez mostrado, por primera vez mirado, evitando mostrar lo particular de cada guerra, de cada sufrimiento, de aquello que, justamente, suele escapar a la mirada.

La fotografía se convierte en pantalla. En la obra de la guerra, el rol del soldado es ser héroe o villano (dependiendo del bando) y el del civil es ser víctima. Esto se puede observar en la forma como se suele retratar a los combatientes: los del bando amigo aparecen con sus uniformes limpios, en posición de combate -o en plena acción-, como figuras imponentes y portadoras de poder sobre los civiles; los del bando enemigo

aparecen desaliñados, con sus armas casi descompuestas, huyendo del fuego enemigo, o maltratando (incluso asesinando) a los civiles indefensos; tal como en las películas de acción. Por otro lado, los civiles tienen una fatídica característica en estas fotos: están muertos o a punto de morir. Esto se puede interpretar como una deshumanización de los sujetos-fotografía (soldados y civiles), que da cabida a una mitificación de los mismos que, finalmente, ayuda a construir un imaginario mítico de la guerra. Los sujetos-fotografía son desprovistos de su propia identidad y les es impuesta una identidad estereotipada, de la misma manera adquieren una postura[5] aparente que corresponde a la interpretación, incluso muertos, del rol que les ha sido asignado.

El fotógrafo, no se hace presente en esta teatralización en tanto actor, sino en forma de director de la escena. Su mirada –culturalmente construida—, tiende a reproducir el mismo tipo de imágenes una y otra vez. Es la aparente búsqueda de objetividad e imparcialidad propia de la noticia en los medios de comunicación. Tal búsqueda está sustentada en el llamado derecho a la información que tienen los ciudadanos. Desde esta posición se asume que la objetividad del fotógrafo consiste en no tomar partida, ni involucrarse con las personas o las situaciones fotografiadas. Sin embargo, es necesario destacar que toda noticia es construida y arbitraria, y responde a los intereses propios de los dueños de los medios, esto quiere decir que la noticia es tan sólo un fragmento de realidad considerado relevante como información.

La fotografía más que documento se convierte en dato. Por supuesto, dicha concepción plantea una contradicción: aunque el fotógrafo no interviene, ni interpreta conscientemente la realidad fotografiada, su mirada está llena de conceptos acerca de la realidad y del otro, que le otorgan cierto tipo de autoridad para definir, precisamente, qué parte de la realidad es un mejor dato, pero además, le permite crear imágenes del otro diferenciándolo, estigmatizándolo.

El período en que mirar fotografías explicitas del sufrimiento y la muerte ajenas lleva de la conmoción a la indiferencia, es cada vez más acelerado. Por un lado, parece

[5] Para la distinción entre postura y rol se ha seguido lo propuesto por Giddens (1995).

evidente la necesidad de denunciar los hechos de atroz violencia e injusticia, pero por otro, la extrema magnificación visual de estos hechos termina conduciendo incluso a un estado de invisibilidad. “En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio” (Sontag 2003, 31). En técnica fotográfica se llama sobreexposición al exceso de luz capturada en un fotograma, bien sea porque el diafragma se dejó muy abierto, o por un exceso en el tiempo de exposición, de esta manera, la cantidad de luz supera la sensibilidad de la película o del sensor para capturarle; la subexposición es exactamente lo contrario. De manera análoga, la sobreexposición de la mirada a fotos en extremo sangrientas y dolorosas supera la sensibilidad de los sujetos para comprender lo que allí se intenta mostrar. Por lo tanto, podemos pensar que no sólo es un problema de una foto que excede los límites de lo mostrable, además es un problema de sensibilidad de la mirada, de cierta manera, de educación de la mirada. La conmoción desaparece ante la sobreexposición, y es inerme ante la subexposición.

Habría que pensar si es necesario llegar al extremo de ese tipo de fotos para lograr conmocionar a los espectadores. O, si en lugar de ello, la educación de la mirada consistiría en aprender a mirar las imágenes del dolor ajeno. “Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad real de asimilar lo que muestran” (Sontag 2003, 111). En otras palabras, no se puede desconocer la existencia del dolor ajeno, de la guerras lejanas o cercanas, y mirar este tipo de fotos puede ser una forma de intentar prestar atención, de decir que somos conscientes del problema, sin embargo, no solemos preguntarnos por el contenido de las imágenes, sobre por qué muestran lo que muestran, por qué el dolor se hace ver de esa y no de otra forma, si entendemos en realidad lo que acontece en cada foto, lo que queda por fuera y por dentro de la misma, en fin, no nos preguntamos por nuestra forma de mirar esas fotos. Este problema había sido anticipado también por Benjamin (2008/1939) al enunciar que la época de la reproductividad técnica de la fotografía

exigía la aparición, o formación, de una mirada que permitiera, al mismo tiempo, interpretar este tipo de codificación de imágenes y a la vez llevarlas a su madurez (pág. 108), tarea que parece no se ha llevado a cabo todavía.

Hay que tener en cuenta que el análisis de Sontag se basa en las imágenes presentadas por los medios masivos impresos estadounidenses, con lo que es posible pensar que su función está encaminada a construir la percepción de la guerra como algo "lejano", un mal que no hace parte de la sociedad de ese país, pero que al mismo tiempo es necesario para mantener la seguridad y calidad de vida propia. Dirigidas al ciudadano estadounidense, caracterizado por su participación en la esfera pública esencialmente como consumidor, las imágenes de las guerras lejanas, además de ser datos, se convierten en producto: venden una determinada imagen "empaquetada" de la guerra. "Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad" (Sontag 2003, 94). Son un producto, gracias a estas fotos los medios impresos aumentan sus ganancias y su reputación. Empacan la imagen de la víctima como alguien lejano, alguien que no hace parte del "seguro" sistema de consumo, quien no goza del derecho a la libertad y por eso sufre tan trágico destino.

La fotografía de guerra es una buena forma de vender el sueño americano. Este consumo de imágenes permite la construcción de un tipo de mirada. Los ciudadanos estadounidenses, o los de cualquier país que consuma el mismo tipo de imágenes de guerras lejanas, pueden aprender a ver el mundo y sus males por medio de éstas. "La función ilustrativa de las fotografías deja intactas las opiniones, los prejuicios, las fantasías y la desinformación". (Sontag 2003, 98)

Esta forma de usar las fotografías, responde a una tradición que se ha desplazado desde la tecnología fotográfica analógica hacía la digital, en lo que Sorlin (2004) ha llamado el régimen perceptivo de la imagen analógica, que consiste, básicamente, en la anticipación de la experiencia visual a través de la construcción de formas

ritualizadas y estandarizadas de reproducir el mundo visual por medio de la fotografía, la televisión y el cine. Es por esta razón que, como se mencionó anteriormente, mirar una fotografía de la última guerra es como haber mirado la misma fotografía desde siempre.

Sin embargo, es necesario señalar la falsedad de semejante consenso social. La fotografía no puede hacer nada para anticipar, ni mucho menos reproducir, la experiencia. La experiencia de ver una foto no es la misma experiencia de tomar una foto. La experiencia de tomar una foto no es la misma que la experiencia de haber sido partícipe de la escena fotografiada. Sin embargo reina la creencia de que mirar una foto es equivalente a la experiencia de mirar con los propios ojos lo fotografiado, ya que "una de las características de la modernidad es que a la gente le gusta sentir que puede anticiparse a su propia experiencia" (Sorlin 2004, 127). Se trata a todas luces de un engaño que todos aceptamos para sentirnos menos culpables, más ilustrados y, por supuesto, cómodos, una mentira que hace de nuestra visión "indisociablemente un instrumento de conocimiento y poder". (Sorlin 2004, 208)

En este punto podemos plantear un quiebre respecto de la vieja discusión sobre el estatuto de verdad de la fotografía. Desde su invención hasta nuestros días, el uso generalizado da las fotos como espejos de la realidad se basa en la idea común de que la fotografía es, efectivamente, una escritura de la luz, es decir, que es la luz misma la que dibuja por sí misma a los objetos enfrente de la cámara. Fontcuberta (1997) desmiente suficientemente esta postura con sus ensayos y trabajos artísticos, y asegura que en un momento histórico en el que "la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa" (Fontcuberta 1997, 15), parece que es imposible, o por lo menos inútil discutir al respecto. La verdad en fotografía no estaría definida por una relación de representación directa del referente fotografiado, sino por las intenciones a las que sirve esa selección, exclusión –diría Sontag—, del espectro de lo visual. De esta manera el buen fotógrafo sería "el que *miente bien la verdad*". (Fontcuberta 1997, 15)

En “La Frontera del Arte”, el guerrillero y fotógrafo salvadoreño Julio Ama se encontró ante la posibilidad de tomar una fotografía mientras uno de los hermanos gemelos –con quienes combatió y convivió durante un buen tiempo— sostenía en sus brazos a su hermano muerto después de un cruento combate. El rostro del hermano sobreviviente resumía todo el dolor y toda la guerra. Ante semejante imagen “Julio dejó su fusil en el suelo y empuñó la cámara. Corrió la película, calculó en un santiamén la luz y la distancia y puso en foco la imagen. Los hermanos estaban en el centro del visor, inmóviles, perfectamente recortados contra el muro recién mordido por las balas” (Galeano 1989, 19). ¿Qué fotoperiodista, qué fotógrafo de guerra no desea tener una imagen de esta índole frente a su cámara? ¿No es esta la imagen perfecta para mostrar al mundo el horror y el dolor de toda guerra?. Miremos ahora la forma como Galeano narra el desenlace del relato.

> “Julio iba a tomar la foto de su vida, pero el dedo no quiso. Julio lo intentó, volvió a intentarlo, y el dedo no quiso. Entonces, bajó la cámara, sin apretar el disparador, y se retiró en silencio”. (El Libro de los Abrazos, 19)

La frontera del arte es el punto donde el dolor de los demás no puede convertirse en imagen para otros ojos que no pueden, aunque se lo propongan, ponerse en el lugar del otro. Pero esta frontera no sólo se dibuja con las escenas de extremo dolor, también se dibuja ante las escenas de profunda intimidad.

Sin ánimo de parecer prescriptivo, me parece importante instalar una pregunta sobre la forma como se podría llevar a cabo una suerte de educación de la mirada que tuviera en cuenta los complejos mecanismos de producción, reproducción, mercantilización, consumo y recepción de las imágenes fotográficas que conduzca a superar la perplejidad causada por el embate de la saturación visual, por esa mar turbulenta de señales, símbolos, y estímulos, para traspasar la superficialidad formal de las fotografías, de esas argucias compositivas de las que ya hemos hablado.

La función del arte es, al mismo tiempo, ayudar a mirar, dando a mirar, y ayudar a hacerse preguntas acerca de la forma cómo estamos mirando el mundo. Sin embargo, vale la pena distinguir entre la función del arte y la función nuestra como espectadores. Ser espectador es, cada vez más, quedarse sentado en el sillón de la casa con el control remoto en la mano esperando una imagen que nos llame la atención, o permanecer en frente de la computadora (también sentado) navegando (pero sin la experiencia de la mar) hasta descubrir una imagen que nos complazca. “Los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad” (Sontag 2003, 129). Se confunde ser espectador con ser pasivo; la vida se ha hecho pantalla, el ojo escáner.

Si seguimos lo propuesto por Galeano podemos pensar que la función de la fotografía no es tan sólo crear cosas bellas y llevarlas hasta los ojos de los espectadores, sino más bien, ayudar a mirar el mundo o, como ya se ha expuesto, dar a mirar a cada uno y cualquiera de los que habitan el mundo. Pero al mismo tiempo implica una mirada ética en la fotografía que, tal como le ocurrió a Julio Ama, se produce en la medida en que se tenga mayor proximidad con los fotografiados y con el contexto en el que se producen las fotos. Esta mirada es ética en cuanto sea una respuesta al acontecimiento del otro en la foto, en cuanto a hospitalidad ante la mirada y la presencia del otro, en cuanto a renunciar a la mirada propia como respuesta al encuentro con el otro (tal como lo hizo Julio Ama).

No se producen imágenes hospitalarias que posibiliten el encuentro previo con el otro antes de que sea demasiado tarde, antes de que ya sólo se le pueda mirar como pobre, víctima, extraño, extranjero, deficiente, muerto. En esto radica la hostilidad de la mayoría de las imágenes fotográficas divulgadas masivamente, no anteceden a la clasificación previa, no anteceden al estigma, la mirada debería formarse antes que la imagen, por lo menos cuando esa imagen anticipa, e incluso reemplaza, la experiencia de encontrarse con el otro. Esa traducción simplista de que a través de la foto la

mirada del otro se convierte en mirada hacia los espectadores, anula por completo la complejidad del acto fotográfico.

Podemos pensar en lo que ocurre cuando miramos retratos de niños y sus miradas parecen expresar estados de ánimos opuestos: si el niño está llorando y mira hacía la cámara, tendemos a pensar que el niño está triste, que algo le pasó, que alguna circunstancia, externa a la producción de la foto produce esa tristeza, la tristeza del niño no se relaciona con la mirada del fotógrafo, ni con el encuentro entre los dos, es tan sólo un niño triste; pero si el niño mira a la cámara riendo, entonces tendemos a pensar que esa sonrisa cuenta con la complicidad del fotógrafo, que algo ha hecho éste para lograr semejante expresión de felicidad, la alegría ya no es del niño, es una proeza del fotógrafo.

Recuerdo un breve encuentro que tuve con el reconocido fotógrafo español Gervasio Sánchez, autor del libro "Vidas Minadas". En dicha oportunidad, le enseñé a este fotógrafo una serie de retratos hechos a niños y jóvenes que asistían a una escuela de educación especial en Bogotá, Colombia. La pretensión de las fotos era, en primera instancia, intentar evadir la propia mirada prejuiciosa acerca de la discapacidad mental, y mostrar en las fotos lo que ellos y ellas podían ser: niños, niñas y jóvenes. La sentencia de Sánchez fue clara y contundente, me dijo que en lugar de hacer fotos de los niños sonriendo y mirando a la cámara, debería buscar la forma de introducirme a una casa de un niño con autismo, y registrar todo lo terrible que allí pudiera pasar, incluso el momento en que los padres maltrataran al niño, para de esta manera mostrarle al mundo "lo terrible que es la enfermedad del autismo". ´

Con sus libros sobre las víctimas de las minas anti-persona en África y Suramérica, Sánchez ha sido galardonado con diferentes premios, ha realizado múltiples eventos de beneficencia vendiendo sus libros y sus fotos para recaudar recursos para comprar sillas de ruedas, prótesis y medicamentos, incluso ha adoptado a tres niños víctimas. ¿No es una fórmula macabra proponer que para conseguir una sonrisa en la vida real de las victimas estas solo puedan salir sufriendo en las fotos? ¿Lo único que puede

definir a las personas excluidas y evidentemente diferenciadas es el estigma que les ha sido asignado?

La mirada ética antecede (o debería) a la mirada visual, y en nuestro caso, la complejidad de miradas que se involucran en la fotografía: el fotógrafo, el espectador, el fotografiado. El problema es que aprendemos a ver al otro basándonos en estigmas (Goffman 1963), es decir, basándonos en prejuicios y categorías previas que han sido implantadas socialmente y cuya función es anticipar la experiencia de encontrarse con el otro, es ante todo una mirada hostil, una mirada en la que el otro no tiene cabida. Una mirada ética sería aquella que se preocupa por no anticipar el encuentro, por no clasificar anticipadamente, o por preguntarse, críticamente, por el estigma que se le ha asignado al otro, en fin, una mirada que ante todo es una experiencia de la mirada, tanto para el uno como para el otro, un doble juego en el que los dos (o cada uno y cualquiera) de los que se encuentran son a la vez huésped y anfitrión de la mirada del otro, una mirada hospitalaria, una mirada en la que, para cada uno y cualquiera, haya una transformación de la mirada. La mirada ética no puede permanecer aséptica, inmune, ni muchos menos subexpuesta o sobreexpuesta.

Una mirada ética que, fundamentalmente, tiene como principio ocuparse de la propia mirada, preguntarse por la propia mirada, cuidar la propia mirada, aprender a mirar la diferencia, es decir, aprender que no es posible mirar la diferencia sino que es la diferencia misma la que nos permite mirar, para entonces sí, relacionarse con la mirada del otro, cuidar la mirada del otro.

Es posible que toda la ayuda que necesitemos para mirar, la única ayuda posible, sea la posibilidad de tener un lugar en el mundo desde el cual podamos ver el mundo, la mar, y desde allí encontrar, encontrarnos, con la mirada del otro, y que la mirada del otro nos encuentre, tal vez, debajo de alguna sombra de una foto olvidada. Tal vez en eso consista la ética de la mirada, en dar la mirada al olvido para que otra mirada nos encuentre como otro, y en la fotografía podría ser dar la mirada a la sombra, a la falta de luz y de verdad, al secreto.

Bibliografía

Benjamin, Walter. «La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica.» En *Sobre la Fotografía*, editado por José Muñoz Millanes, 91-109. Valencia: Pre-Textos, 2008/1939.

Fontcuberta, Joan. *El Beso de Judas: Fotografía y Verdad.* Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Galeano, Eduardo. *El Libro de los Abrazos.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

Giddens, Anthony. *La Constitución de la sociedad: Bases para una teoría de la estructuración.* Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1995.

Goffman, Erving. «Selections from Stigma.» En *The Disability Studies Reader*, editado por Lennard Davis, 203-231. New York: Routledge, 1963.

Larrosa, Jorge. «Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes.» *Estudios filosóficos* 55, nº 160 (2006): 467-480.

—. «Dar a leer, Dar a pensar... Quizá...» *Teoría lliteraria y enseñanza de la literatura.* 24 de 04 de 2009. http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/04/larrosa-jorge-dar-de-pensar-dar-de-leer-quiza.pdf (último acceso: 25 de 03 de 2010).

Larrosa, Jorge. «Dar la palabra. Notas para una dialógica de la transmisión.» En *Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia*, de Jorge Larrosa y Skliar Carlos (comps.), 411-431. Barcelona: Laertes, 2002.

Mosquera, Gerardo. *El diseño se definió en Octubre.* Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989.

Sontag, Susan. *Ante el Dolor de los Demás.* Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Sorlin, Pierre. *El Siglo de la Imagen Analógica. Los Hijos de Nadar.* Buenos Aires: La Marca Editora, 2004.